



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUS**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Ciało, szaleństwo i chaos : o wybranych międzywojennych powieściach Ewy Szelburg-Zarembiny

**Author:** Przemysław Kulawik

**Citation style:** Kulawik Przemysław. (2016). Ciało, szaleństwo i chaos : o wybranych międzywojennych powieściach Ewy Szelburg-Zarembiny. W: B. Gutkowska, A. Nęcka (red.), "Literatura i chaos : szkice o literaturze XX i XXI wieku" (S. 45-64). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Przemysław Kula wik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Ciało, szaleństwo i chaos O wybranych międzywojennych powieściach Ewy Szelburg-Zarembiny

Obecnie nazwisko Ewy (właściwie Ireny Ewy) Szelburg-Zarembiny kojarzone bywa głównie z literaturą przeznaczoną dla dzieci, warto zatem podkreślić, że w samym tylko dwudziestoleciu międzywojennym pisarka wydała aż siedem (a napisała osiem) powieści dedykowanych dorosłemu czytelnikowi. Były to kolejno: *Ta, której nie było* (1925), *Polne grusze* (1926), *Dokąd?* (1927), *Dziewczyna z zimorodkiem* (1928), *Chusta Weroniki* (1930) oraz – składające się na cykl zatytułowany *Rzeka kłamstwa – Wędrówka Joanny* (1935) i *Ludzie z wosku* (1936). Ukończony w 1922 roku *Król w wytartym paltocie* ukazał się na prawach rękopisu – nakładem zaledwie stu egzemplarzy – dopiero pół wieku później<sup>1</sup>.

Wszystkie wymienione utwory przedstawiają bohaterów szalonych, cierpiących, chorych, poszukujących własnego miejsca w okrutnym świecie, opętanych przez siły natury, która ma destrukcyjny wpływ na ich życie. Stanisław Żak twierdzi, że są oni „właściwie rzuceni na tło przyrody i w wielu wypadkach [...] od niej bezwzględnie uzależnieni przez »sprawy ciała«”<sup>2</sup>. Najlepszą ilustrację tego sądu można odnaleźć w *Dziewczynie z zimorodkiem*, bowiem to właśnie tytułowej bohaterce: „Ciężko jest [...] na świecie, na którym wieje pieszczący wiatr, po którym płynie pieszcząca woda, nad którym świeci gorące, pieszczące słońce”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności. W poszukiwaniu Ireny Szelburg*. Kraków 2014, s. 341.

<sup>2</sup> S. ŻAK: *Proza narracyjna Ewy Szelburg-Zarembiny*. Kielce 1990, s. 36.

<sup>3</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Dziewczyna z zimorodkiem*. W: Tejże: *Dzieła*. T. 1. Lublin 1971, s. 334. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem Dz i po każdym podaję numer strony.

Fragment ten można śmiało sparafrazować. W powieściach Szemburg-Zarembiny bardzo ciężko jest żyć na świecie każdemu, kto odkrył tajemnice własnego ciała, jego potrzeby i ograniczenia. Bardzo ciężko żyje się komuś, kto nie może uchronić się przed wszechobecnym dotykiem (wiatru, wody, słońca, innej osoby), ponieważ to on sprawia jednocześnie rozkosz i cierpienie, a piękno świata i kusząca natura wzmacniają świadomość własnych – głównie cielesnych – ograniczeń. Wreszcie – bardzo ciężko jest żyć komuś, kto za chwilę bliskości z drugim człowiekiem musi niejednokrotnie skazać potem siebie na wieczną samotność.

„Ciało [...] nigdy nie przestało być źródłem naszych fascynacji. [...]. Cudze ciało to przecież inny, który uwodzi i pobudza do fantazjowania”<sup>4</sup> – tak przekonuje Monika Bakke w swojej rozprawie o znamienym tytule *Ciało otwarte*. W analizowanych powieściach ciało jest przede wszystkim obiektem pożądania, toteż największą uwagę zwraca się na bohaterów młodych i pięknych. Ciało stare i chore jest nieobecne, spychane na margines, często mówi się o nim przez pryzmat ubrania, które je okrywa, a także zalicza do świata przyrody. O dziewięćdziesięciopięcioletniej matce jednego z bohaterów narrator wspomina, że jest to „pień głuchy i niemy” ukrywający się „pod cienistą koroną czepka” (Dz, s. 270).

Młode i piękne ciało nie jest jednakże powodem do dumy. Prawie każdy marzy o tym, aby zrzucić je jak krępujące ubranie, pozbyć się go, a przez to uwolnić od niechcianych pieszczoł. Ciało najczęściej zawadza, bardzo często ktoś przekonuje się, że jest ono chaosem – nie tworzy spójnej konstrukcji, ale „składa się z osobnych, odróżnialnych części” (Jacques Lacan nazywa je ciałem w częściach, *le corps morcelé*)<sup>5</sup>. Po raz pierwszy takiego odkrycia dokonuje Hubert z powieści *Ta, której nie było*, kiedy przebywa w szpitalnej sali:

Co za nieznośne uczucie leżeć w całej olbrzymiej sali, leżeć na dwudziestu kilku naraz łózkach. Leżeć pod całą tamtą ścianą z obrazami i pod całą ścianą tamtą pomiędzy piecem a drzwiami, i pod całą tą ścianą, pod każdą z jej okien!

<sup>4</sup> M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 19.

Co za okropne uczucie mieć na tyłu naraz poduszkach obandażowaną głowę i pod tyłoma naraz kocami obandażowane piersi!

Dlaczego nie chcą go pozbierać stamtąd i ułożyć na jednym, jedynym łóżku?<sup>6</sup>

Niemal identycznie dzieje się z ciałem Iwy – tytułowej dziewczyny z zimorodkiem. Niedługo przed śmiercią, gdy jej ciało „wydało się całe na łup” (Dz, s. 343) ciału Adama:

[...] czuła nagle, że zamiast jednego ludzkiego ciała, ma ich tysiące. Jak pszczoła spogląda teraz tysiącem nie osłonionych niczym oczu! Jak drzewo rozpościera setki nagich ramion! Jak rzeka milionem ust dyszy i jak ziemia, w potworny, olbrzymi kształt rozrosła, całym tym zestokrotniałym spoconym i wilgotnym ciałem drży pod rozkoszną ulewą bolesnych dotknięć słońca.

(Dz, s. 343)

W obu przypadkach odwołać się można do wczesnej koncepcji stadium lustra Lacana. Dziecko – zanim ujrzy swe odbicie w lustrze – uważa, że jego ciało jest „pokawałkowane”, stanowi kompletny chaos. Takie przekonanie jest dla niego bardzo trudne do zniesienia, prowadzi do stanów lękowych i depresji. Podobnie myślą o swoim ciele chorzy na schizofrenię o charakterze paranoidalnym<sup>7</sup>. Warto w tym miejscu zacytować fragment z książki Pawła Dybła *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, w której opisana została Lacanowska teoria:

Nieodłącznym elementem doświadczenia pokawałkowania ciała jest lęk dziecka przed światem zewnętrznym, poczucie ciągłego zagrożenia ze strony otaczającego je *ś r o d o w i s k a p r z y r o d n i c z e g o i l u d z k i e g o*. Dlatego dziecko – i jest to kolejna istotna różnica w porównaniu ze *ś w i a t e m z w i e r z ę c y m* – jest w dalece większym stopniu zdane na matkę (lub na opiekunów) w pierwszych miesiącach swego życia<sup>8</sup>.

Hubert i Iwa przedstawieni zostali w skrajnie różnych sytuacjach, a mimo to ich ciała opisane zostały bardzo podobnie. On znajduje się w szpitalu, ona pierwszy raz oddaje się ukochanemu. Cierpienie i akt seksualny łączy niemożność całkowitego odcięcia się od świata zewnętrznego. Ranne ciało jest skrępowane przez bandaż, to one

<sup>6</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Ta, której nie było*. W: *Dzieła*. T. 1..., s. 55–56. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótami T i po każdym podaję numer strony.

<sup>7</sup> P. DYBEL: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000, s. 226.

<sup>8</sup> Tamże (wyróżnienia – P.K.).

powodują dyskomfort, nieustannie przypominają o ciele. Mężczyzna nie może pozbyć się niechcianego dotyku materiału, musi godzić się na „okropne uczucie”. Wiadomo, że w szpitalnej sali znajduje się: „Rannych dwudziestu pięciu”, którzy mają: „Rany postrzałowe głowy i klatki piersiowej” (T, s. 56). To oni stają się zwielokrotnionym odbiciem ciała Huberta<sup>9</sup>. Lustro zostało zastąpione przez łóżko. Emmanuel Lévinas uważał, że cierpienie nie pozwala zapomnieć o własnym ciele, że jest ono „aktualnym doświadczeniem jedności z własnym ciałem bez możliwości zapomnienia, ani na chwilę, tej ekstremalnej bliskości”<sup>10</sup>. W przypadku ранego bohatera ta bliskość została dodatkowo spotęgowana przez współtowarzyszy, ich widok nie pozwala zapomnieć o własnym ciele.

Iwa bardzo mocno odczuwa ciężar cielesnego „posiadania”. Wychowana w katolickim środowisku (na plebanii), zmuszona była zapewne tłumić własną seksualność, a ta powróciła w końcu ze zdwojoną siłą. Bohaterka odrzuciła życie w mieście, miejscu – paradoksalnie – bezpieczniejszym niż mitologizowana wieś<sup>11</sup>. Kultura wymagała od niej tylko wyuczenia się pewnej roli, dostosowania do etykiety, sztuczności. W mieście dziewczyna była „lalką, jedną z tych modnych batikowanych lalek, co są wycięte w jednym kawałku z cienkiej drewnianej deseczki. Lalki te nie poruszają się i nie otwierają ust, tylko wargi trzymają rozchylone w bardzo ładnym uśmiechu” (Dz, s. 309).

Szelburg-Zarembina pokazała w *Dziewczynie z zimorodkiem*, że całkowita autonomia jest niemożliwa. Człowiek, chcąc być zupełnie niezależnym, musi umrzeć. Tylko śmierć pozwala na wolność – uniezależnienie się od własnego ciała i jego potrzeb.

Formą ucieczki jest także pogrążenie się w świecie marzeń – miejscu z pozoru tylko bezpiecznym, bo tak naprawdę zagrażającym kondycji psychicznej bohatera.

---

<sup>9</sup> Podobne uczucie powróci, gdy Hubert spotka narzeczoną profesora Morena – kobietę, którą mocno go zafascynowała. Po rozmowie z nią: „Nazajutrz [...] wszędzie spotykał siebie. Najpierw we własnej gazecie, którą mu rano za drzwi wsunął listonosz, potem w gazecie pani Moren, a wreszcie przy każdym stoliku we wszystkich kawiarniach” (T, s. 134).

<sup>10</sup> E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. KOWALSKA. Warszawa 1998, s. 120.

<sup>11</sup> A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności...*, s. 24–25.

Sigmund Freud uważał, że:

człowiek szczęśliwy nie fantazjuje, [...] fantazjuje tylko ktoś niezaspokojony. Nie zaspokojone pragnienia są siłami popędu działającymi na fantazje, a każda fantazja jest spełnieniem pragnienia, korektą nie dającej zadowolenia rzeczywistości<sup>12</sup>.

Kontynuując psychoanalityczną myśl, można dodać, iż:

W fantazji zażywa więc człowiek swobody, której już dawno wyrzekł się w świecie rzeczywistym – jest wolny od przymusu zewnętrznego. Dopiął tego, że może być stworzeniem szalonym z rozkoszy, to znów rozsądną istotą<sup>13</sup>.

Niestrudzonym marzycielem jest bez wątpienia Hubert. To właśnie on nazwany zostaje „zmyślaczem życia” (T, s. 37), z którego postanowił „stworzyć bajkę” (T, s. 45). Czytelnik poznaje mężczyznę w chwili, gdy ten wstaje z łóżka, a wszelkie jego działania są dodatkowo potwierdzane głosem narratora: „Tak, dopiero co się obudził. Leży przecież jeszcze w łóżku. Nie wie dokładnie, jak długo trwał sen, trudno by snom brać miarę długości” (T, s. 13). Bohater jest wyraźnie zdziwiony potęgą swoich nocnych scenariuszy: „że też senne reminiscencje mogą być tak silne...” (T, s. 13) – wyznaje. Przerwanie snu nie oznacza jednak powrotu do rzeczywistości, od tej pory swoje fantazje snuć będzie na jawie, gdyż:

To on sam [...] wymyślił sobie taką bajkę. Nazwał ją po prostu życie. A może ona sama tak się nazwała: życie Huberta.

Co za szczęśliwy pomysł stworzenia takiej bajki! Bo w bajce wszystko jest możliwe, wszystko osiągalne, wszystko spełniające się. I to, że bajka nikogo nie dziwi...

(T, s. 44)

Marzeniaienne bywają umieszczane na granicy patologii i normalności. Jak podaje Jerome L. Singer: „W codziennie ponawianych marzeniach na jawie tkwią załączki psychopatologii, ale jednocześnie przeżycia, które należą do najwspanialszych doznań, jakich doświadcza

<sup>12</sup> S. FREUD: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. M. LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. T. 2, cz. 1. Kraków 1974, s. 511.

<sup>13</sup> S. FREUD: *Drogi tworzenia się objawów*. W: TEGOŻ: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. KEMPNERÓWNA i W. ZANIEWICKI. Warszawa 1984, s. 366.

człowiek”<sup>14</sup>. Przyjęta metodologia nakazuje, aby przywołać jak najwięcej faktów z przeszłości bohatera. Wiadomo, że w dzieciństwie znajdował się on pod silnym wpływem kobiet: „Dwie babcie i kilka cioć, którym trzeba bezustannie za coś dziękować” (T, s. 18). W zwierzenia Huberta trudno uwierzyć, bowiem bliżej im do opowiadki zmyślonej przez dziecko:

[...] dostałem czarną zbroję i czarnego konia. Pana to nie powinno dziwić, że zostałem zwycięzcą na turnieju i otrzymałem rękę królowny, która miała tylko koronę. Kiedy nie wiedziałem, co zrobić z tym fantem, oddałem mnie do szkoły. Natychmiast majtki wydłużyły się w spodnie i świeciły na siedzeniu, jak lustro.

Zapałałem po kryjomu papierosa i wtedy królowna miała oprócz korony złote włosy i turkusowe oczy. Ciągnęło się to zbyt długo, więc zacząłem palić papierosy otwarcie, a królowna nie miała już korony. Miała natomiast bardzo słodkie usta.

(T, s. 18)

Powyższy cytat przypomina miejscami scenariusz baśni, a jednocześnie jest klasycznym przykładem marzenia młodego mężczyzny – łączy w sobie egoistyczną chęć posiadania władzy (czarna zbroja, koń, wygrany turniej) z seksualnym spełnieniem (ręka księżniczki)<sup>15</sup>.

W retrospektywnej opowieści brakuje matki, zatem chęć odszukania w dorosłym życiu ukochanej kobiety – wymyślonej lub realnie istniejącej – może być próbą zastąpienia jej. Owe poszukiwania są kontynuacją dziecięcej zabawy, jednakże Hubert – wbrew temu, co postulował Freud – nie ukrywa swoich fantazji, przeciwnie, ochoczo opowiada o nich przypadkowo spotkanym osobom. Żałuje tylko, że nie jest poetą. Zdaje sobie sprawę z tego, iż wtedy jego opowieści zyskałyby na wiarygodności<sup>16</sup>:

Hubert myśli: „Gdybym był poetą, mógłbym o tym napisać jakąś piękną bajkę. Zatyłowałbym ją: Kraina Aniołów. Opowiedziałbym w niej wszystko, co tu widzę, i ludzie uwierzyliby mi. Ale tylko wtedy, jeśli bym

<sup>14</sup> J.L. SINGER: *Marzenia dzienne*. Przeł. R. ZAWADZKI. Warszawa 1980, s. 268.

<sup>15</sup> „U młodego mężczyzny obok pragnień erotycznych wysuwają się na czoło również pragnienia ambicjonalne i egoistyczne”. Zob. S. FREUD: *Pisarz a fantazjowanie...*, s. 511.

<sup>16</sup> Tylko fantazje pisarza, zgodnie z psychoanalityczną koncepcją, dostarczają przyjemności słuchającemu. Opowieści „zwykłego” człowieka zostałyby najprawdopodobniej zignorowane lub przyjęte bez większych emocji. Zob. tamże, s. 516–517.

był poetą. Teraz nie uwierzą, powiedzą, że sobie zmyśliłem, że tego nikt nigdy nie widział, że tego wcale nie ma”.

I żałuje Hubert, że nie jest poetą i że nikt z ludzi nie dowie się prawdy o aniołach, które zimą zlatują na ziemię.

(T, s. 121–122)

Zastosowana w *Tej, której nie było* konwencja oniryczna sprawia, że świat przedstawiony przypomina opis marzenia sennego. Wszystko jest bardzo chaotyczne, a bohater niezwykle sprawnie porusza się w przestrzeni, która nie jest niczym skrępowana – pływa, lata samolotem i spaceruje. Zamknięte pomieszczenia są dla niego przytłaczające, ograniczają nie tylko swobodę ruchu, ale także działają negatywnie na wyobraźnię (na przykład w szpitalnej sali mężczyzna był wyśmiewany, nikt go nie rozumiał<sup>17</sup>), toteż trzeba z nich jak najszybciej uciec (przykład hotelowego pokoju, opuszczanego na początku powieści).

Wszystkie opisywane przez Huberta zdarzenia przypominają projekcje kogoś, kto cierpi na halucynacje. Najbardziej wymowna jest chyba scena rozgrywająca się przed sklepową witryną:

Hubert przystaje. Szyba jest gruba i mocna, można więc patrzeć spokojnie na dzikie figle ubrań: tu wściekle czerwona spódniczka chwieje się wyzywająco przed rogami żółtego kapelusza, który wlecze za sobą długi ogon fioletowy, tam krzyczy trawiasty żakiet i gryzie się mocno z różową parasolką, ówdzie kołą oczy ceglaste pantofle, a wielkie, białe i niebieskie kraty kłócą się zajadle na zielonych pończochach i wdrapują się aż na spokojne, białe chusteczki do nosa.

(T, s. 108–109)

Patrzący w ogóle nie dostrzega kobiet. Obserwuje tylko „dzikie figle ubrań”, zastępujące sprzedawczynię lub klientki. W świecie Huberta płeć piękna opisywana jest niekiedy przez pryzmat ubrania (narzeczoną profesora Morena początkowo nazywa on Małpim Futerkiem<sup>18</sup>).

<sup>17</sup> „Udają, że go nie rozumieją. To nieprawda. Jak można nie rozumieć czegoś tak widocznego? Hubert jest bezsilny, sam nic nie może, a oni umyślnie nie chcą go rozumieć” (T, s. 55).

<sup>18</sup> Myślę, że w tym miejscu pisarka koresponduje z teorią ewolucji Darwina. W pewnym momencie zdaje się potwierdzać tezę, iż człowiek (tutaj kobieta) pochodzi od małpy. Lija (narieczona Morena) zaczyna być postrzegana jako kobieta dopiero wtedy, gdy mężczyźni przedstawiają Hubertowi, wcześniej była nazywana Małpim Futerkiem: „Kadernozka spojrział na niego [Huberta – P.K.] niechętnie i powiedział: – Narieczona profesora Morena. [...] Małpie Futerko wysysało malinową pomarańczę i przyskało kropkami słodkiego szepu: – Nazywam się Lija... Lija... Lija” (T, s. 134).



Siostra Józefa przeraża mężczyznę, a starsza pani Moren – w oczach bohatera – zamienia się w myszkę. To unieważnienie lub udziwnienie podkreśla doskonałość księżniczki, której Hubert cały czas poszukuje. Zanurzony w świecie własnej imaginacji, nie dostrzega prawdziwych osób. Istnieje w świecie tylko wtedy, gdy może oddać się wspomnianym poszukiwaniom.

Przypuszczenia o chorobie psychicznej (zgodnie z koncepcją Lacana byłaby to schizofrenia) potwierdza również odkrycie, że Hubert zmienił tożsamość, wcześniej nazywał się Tadeusz Doman, jednakże ów fakt zmiany respektowany jest tylko przez niego. Nie potwierdza go opiekująca się chorym siostra Józefa:

Hubert milczy długo, potem znów pyta:

– Ale to moja tabliczka?

– Tak.

– Więc trzeba tam moje własne...

– Jest przecież.

– Nie. Trzeba napisać po prostu, ale bardzo wyraźnie: Hubert.

Siostra Józefa ze zgodliwym uśmiechem dopisuje białą kredą: „Pseudonim Hubert”. Dobrze?

Ale Hubert nie jest zadowolony.

(T, s. 56)

„Zwielokrotnione” ciało Huberta kontrastuje w powieści z „bezcieleśnymi” kobietami, będącymi w oczach bohatera tylko odzieniem. Irracjonalne zachowanie tłumaczyć można zaburzeniami osobowości i chęcią zamknięcia się w wykreowanym przez siebie świecie<sup>19</sup>.

Powieściowi bohaterowie Szelburg-Zarembiny są bardzo często zdominowani przez własną energię seksualną, a otaczający ich świat jeszcze bardziej potęguje chęć uwolnienia libido. Dla Iwy i Adama (*Dziewczyna z zimorodkiem*) okres dorastania stanowi czas zmagania się z własnym ciałem, a otaczająca rzeczywistość nieustannie dostarcza nowych podniet. Chłopcu pierwszą niewinną rozkosz sprawia lisie futerko. Kiedy wkłada pod nie ręce, aby się ogrzać, odkrywa nagle, że zaczyna dziać się z nim coś, czego wcześniej nigdy nie doświadczył:

---

<sup>19</sup> Szerzej o tym problemie zob. A. ALKSIN: „Z życia swego stworzyć bajkę!”. *Marzenie senne, wyobrażenia i choroba w powieści Ewy Szelburg-Zarembiny „Ta, której nie było”*. <http://www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl/documents/5993225/cb21c636-cf35-4874-b35f-16d449dc08cd> [dostęp: 20.01.2015].

Adaś wsunął ręce pod futro. Łaskotnęła go sierść sprężysta a miękka. Chłopak drgnął cały! Uczuł nagle, że skóra na nim całym ścierpła i ścięła się w grudki dookoła włosków nigdy niewidocznych, a teraz prężących się i klujących pod ubraniem. Zdjął go wstręt i taki strach, że nawet nie zakrzyknął. Wyciągnął ręce spod lisiury i chłodził o wiatr. Był wściekły na siebie i dobrze wiedział, za co: za usta, że rozciągnęły się w głupim uśmiechu! za oczy, że się zmrużyły pod napiętymi brwiami! za nóg słodkie drżenie! za omdlenie serca i... lubość utajoną we wstręcie, jak kropla miodu w osie.

Wymyślał sam sobie piękącymi słowami, aż go tarzaw porządnie zapiekła<sup>20</sup>.

(Dz, s. 261)

Pobudzony seksualnie chłopak traci kontrolę nad ciałem, próbuje tłumić swoje doznania, ale zdradzają go usta, oczy i nogi. Całym opisem rządzi sprzeczność – futro parzy (Adam wyciąga ręce, aby chłodzić je wiatrem), a jednocześnie dostarcza pierwszej przyjemności. Poszczególne części ciała są bardzo podatne na dotyk i – wbrew woli właściciela – czerpią satysfakcję z tego, co je okrywa. Lisiura staje się pierwszą kochanką, pomaga odkryć tajemnice własnej anatomii. Od tej pory Adam będzie skazany na nieuchronny dotyk. Raz zasmakowana przyjemność będzie powracać przy każdej okazji.

Pierwsze erotyczne doświadczenie sprawiło, że chłopiec zaczął być postrzegany jako mężczyzna. „A to wąsy ci się puszczaają!... Widać pod słońce” (Dz, s. 261) – zauważył niespodziewanie jego ojciec, i właśnie to odkrycie jest niezwykle znaczące dla inicjacji młodzieńca. Owłosienie twarzy – widoczne dla innych – w przekonaniu Adama odsłania również nigdy niewidoczne włoski. Nie bez powodu „podniósł kołnierz i schował twarz głęboko” (Dz, s. 261). Poczuł się nagi, zdemaszkowany. Uświadomił sobie, że ubranie nie chroni. Zakrywa nagość, ale nie pozwala o niej zapomnieć. Adaś próbuje ukryć wąsy, symbol dorastania. Wszelkie owłosienie jest wstydlive, przypomina włosy łonowe. Tym samym należy je zakryć.

Znacznie brutalniej zostanie doświadczony chłopiec podczas polowania, kiedy to stanie się ofiarą śnieżycy:

Nie czuł, że znowu zaczął padać śnieg i drgnął dopiero wtedy, gdy lodowate ramię opasało mu kark, a ruchliwe, drobniutkie, mnożące się wargi przylgnęły do ust.

---

<sup>20</sup> Wyróżnienia – P.K.

Spomiędzy tych śniegowych drobnych i ruchomych warg wysuwa się nagle długi, palący język. Mroźnym ostrzem wślizguje się chłopcu, drze wiotkie błony, sięga serca... Dosięgnął! Próżno struchlałe serce bije o ciasną klatkę piersiową! Liznął je z góry na dół, a potem załaskotał powolnym, piekielnym głaśnięciem, że skręciło się i rzygnęło żywą krwią. Wówczas cofnął się. Drży z okrutnej uciechy, chwije się w dwie strony, jak żądło żmii. Zatrzymał się. [...].

Paląca rozkosz skręciła ciało chłopaka i jęła bić nim i trzepotać w sieci dławiącego śniegu, ale zaraz drobnutkie, ruchome wargi położyły się chłodzącym ciężarem na wszystkich członkach i znieruchomiły je. Adam zdrętwiał i zapadł się w śnieg i w sen głęboki.

(Dz, s. 273–274)

Powyższy fragment jest chyba najbardziej perwersyjną sceną w całej powieści, a może nawet i twórczości Szelburg-Zarembiny. Każdy tego typu opis cechuje chaotyczność, dynamika. Uwaga skupia się na fragmentach ciała: wargach i języku. To właśnie one sprawiają „palącą rozkosz”. W tym przypadku rolę szczególną odgrywa kolorystyka – kontrast bieli (dziewiczości) i czerwieni (erotyzmu). Białe ciało ziemi zostaje splamione „pierwszą krwią”<sup>21</sup>, jednakże nie jest to krew dziewczicy, ale młodego chłopca. Pisarka odwraca role płciowe – piętno defloracji spada na Adama. To on musi przelać wspomnianą wcześniej krew. Krystyna Kłosińska, analizując wczesne powieści Gabrieli Zapolskiej, stwierdziła, że odkrywcość autorki *Kaśki Kariatydy* polega na tym, iż ukazywała kobietę, „której własne ciało jest »czarnym kontynentem«, a rozpoznane staje się źródłem lęku”<sup>22</sup>. Zdaniem badaczki: „Od tego ciała, nośnika przykrych doznań, musi się oddzielić miłość własna kobiety i uprzednio związany z nim narcyzm”<sup>23</sup>. Szelburg-Zarembina idzie krok dalej. Jej utwory przedstawiają nie kobiety, ale ludzi w ogóle, dla których ciało jest „czarnym kontynentem”. Przyroda pozwala odkryć własne pragnienia i przygotować się na oddanie swego ciała drugiej osobie: „– Lękałam się wiatru, lękałam się słońca, lękałam się wody... A ty jesteś i wiatr, i woda, i słońce!” (Dz, s. 336) – powie w końcu Iwa do Adama. Piętno pierwszego razu nie pozwoli o sobie zapomnieć, chaotyczne ciało ziemi ma przewagę nad wątłym

<sup>21</sup> Nawiązuję tutaj do tytułu debiutanckiej powieści Ireny Krzywickiej.

<sup>22</sup> K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 109.

<sup>23</sup> Tamże.

ciałem człowieka. Natura ma wiele członków, toteż jej żądza jest nieopanowana. Kiedy Adam pewnego dnia „uczul pragnienie, przypłynęła ku jego ustom [ziemia – P.K.] wartką rzeką i podała mu tysiąc naraz ust umykających w płynnym uśmiechu” (Dz, s. 303).

W *Dziewczynie z zimorodkiem* utrata dziewictwa wiąże się z pokonaniem własnego narcyzmu. Muszą się jej poddać kobieta i mężczyzna. W tej sytuacji potrzebna jest „trzecia pleć” – natura. Adam to postać androgyniczna – łączy w sobie pierwiastki męskie i żeńskie. Jest bierny, niewinny, a w obliczu zagrożenia zachowuje się jak Iwa. Szelburg-Zarembina często przedstawia takich bohaterów. W *Polnych gruszach* jeden z drugoplanowych bohaterów, Franek Kuna, staje się obiektem fascynacji swojego kolegi – Cieplaka, który pewnej nocy:

Popatrzył na chłopaka, na jego gęstą jak pszenica czuprynę, na ciemną klamrę brwi, spiętą nad cienkim nosem, na rzęsy, czarnością jak snem omroczone, na wąsik jedwabisty i te usta, ukryte w nim jak czerwone, soczyste jagody... popatrzył na jego rozłożyste barki, na talię, wciętą jak u dziewczyny, na mocne, proste, szeroko rozrzucone nogi... i palnął z całej siły kuliakiem w bok śpiącego<sup>24</sup>.

Homoseksualna fascynacja musiała szybko zostać stłumiona, zastąpiona przez przemoc. Mężczyźni w powieściach Szelburg-Zarembiny są najczęściej młodzi i piękni, ale słabi i chorowici, dlatego kobietom trudno zbudować z nimi trwałą więź. *Wędrówkę Joanny*, powieść wymienianą przez badaczy obok *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej czy *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej<sup>25</sup>, rozpoczyna scena pogrzebu Celestyna, ojczyrna tytułowej bohaterki: „Na białej atłasowej poduszce, oszytej koronkami, leży młodzieńki Celestyn w czarnym świątecznym ubraniu, ze złotą szpilką w krawacie”<sup>26</sup>.

Wincenta – wdowa po zmarłym bohaterze – przedstawiona została w powieści jak wampirzyca, która wysysa młodość kochanka: „– Niechaj ci ziemia będzie lekka – westchnęła pogodnie. Była teraz młodsza o całych dwadzieścia jeden lat – o wszystkie lata tego Celestyna” (W, s. 11).

<sup>24</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Polne grusze*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2..., s. 223.

<sup>25</sup> S. ŻAK: *Proza narracyjna...*, s. 27.

<sup>26</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Wędrówka Joanny*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 5..., s. 9. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem W i po każdym podaję numer strony.

Kobieta łączy w sobie piękno natury i jej demoniczną, niszczycielską siłę. Na pogrzebie trzeciego męża (wcześniej była żoną Melchiora Broźdza i Kaspra Macieszy) zachowuje się bardzo pogodnie, żywi się niemal cierpieniem innych<sup>27</sup>. W utworze starość triumfuje, jednakże bohaterka będzie musiała ponieść zasłużoną karę za swoje zachowanie. W końcu postanowi zostać świętą wariatką, gdyż niemożność seksualnego spełnienia sprawi, że ocalenie będzie mogła znaleźć jedynie w przeciwwadze – religii.

Związek cielesności, religii, choroby i śmierci widać najdoskonalej w *Chuście Weroniki*, jednakże na początku uwagę czytelnika przyciąga nie tytułowa bohaterka, ale jej matka – Matylda, którą choroba skazuje na przebywanie w zamkniętym pokoju na górze, izoluje od najbliższych, umożliwia oglądanie świata najczęściej zza okiennej szyby. Widziany z tej perspektywy krajobraz jest zamazany, bezkształtny, chaotyczny, tak naprawdę niczego nie przypomina:

Na szybie złanej deszczem kończy się świat. To, co jest za szybą, nie ma już kształtu, nie ma ciężaru, nie ma barwy. Jest ruchem samym. Zrazu wiruje. Potem wznosi się i opada, opada i wznosi się. Wreszcie poczyną płynąć!<sup>28</sup>

Okno staje się ramą, pozwala widzieć tylko fragment przestrzeni<sup>29</sup>. Dodatkowo stanowi kontrast dla wysuszonego ciała kobiety, która pewnego dnia „zanosła się suchym kaszlem w wilgotnej framudze” (Ch, s. 10). Matylda została zamknięta we własnym pokoju, jednakże nie jest to przestrzeń przyjazna. W niczym nie przypomina pomieszczenia, o którym pisała Virginia Woolf w swoim słynnym esej *Własny pokój*<sup>30</sup>. Bohaterka najprawdopodobniej jest gruzliczką,

<sup>27</sup> S. ŻAK: *Proza narracyjna...*, s. 48–49.

<sup>28</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Chusta Weroniki*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2..., s. 13. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem Ch i po każdym podaję numer strony.

<sup>29</sup> Marek Bieńczyk pisze: „być może nie ma bardziej ekspresywnego i bardziej karykaturalnego spotkania ludzkiej anatomii z materią wytworzoną przez człowieka. Twarz powstrzymana przez szybę, na szybie wyhamowana, staje się widocznym – nieco żalonym, bardziej śmiesznym, zawsze natychmiastowym – wyrazem pragnienia, pożądania, które zostało wzbudzone przez to, co jest po drugiej stronie; i zarazem staje się natychmiastowym wyrazem własnego rozczarowania, chwilowego nieszczęścia z powodu niemożności dostania się na tę drugą stronę”. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012, s. 67.

<sup>30</sup> Dla opisanie sytuacji Matyldy bardziej odpowiedni będzie obecny w krytyce feministycznej topos wariatki na strychu. Określa on sytuację kobiety, która siłą została zamknięta, pozbawiona wolności, a przez to – swobody tworzenia.

a związane z chorobą dolegliwości uniemożliwiają jej nie tylko spotkania z bliskimi, ale także zakłócają komunikację: „Matylda zakasłała, podniosła do ust chusteczkę i długo trzymała ją na wilgotnych wargach, lewą ręką dawszy znak, że nie może mówić” (Ch, s. 11).

Za swoją chorobę obwinia kuracjuszy, którzy z domu-uzdrowska „wzięli wszystko zdrowie” (Ch, s. 18). Niejako przez nich została skazana na samotność i milczenie, jedynym śladem obecności kobiety są wypadające włosy. Weronika „z trwogą obserwuje jej znikające ciało” (Ch, s. 25).

Matowozłota twarz matki każdego ranka jest bardziej wytarta z barwy, niż była jeszcze wieczorem. Jest bardziej przezroczysta. Na rękach i nogach, pomiędzy kośćmi i skórą, nie ma już nic. Nawet oczy nie potrafią już oglądać rzeczy, które są trochę dalej lub z boku. Uszy dniami całymi nie słyszą nic prócz własnego szumu.

[...]

Ze znikającym ciałem zaczęły ją opuszczać włosy. Te jej wierne, długie, pyszne, złote włosy. Pasmami całymi garną się teraz do obcych rąk, do grzebienia, tułają się po poduszkach, po podłodze.

(Ch, s. 25)

W powieści choroba bohaterki nie zostaje nazwana wprost, natomiast dużą wagę przywiązuje narrator do jej ciała i wyglądu. Wiadomo, że: „Wyglądała strasznie. Włosy rozczochrane i zlepięne. Koszula rozchełstana, cała w zastygłych, szerniałych plamach” (Ch, s. 32). Przypomina raczej osobę nieobliczalną. Od wieków kobieta z rozwianą fryzurą była uważana w sztuce za wariatkę lub ofiarę gwałtu. „Nieuczesane włosy – wykroczenie przeciwko porządkowi – sugerowały w obu przypadkach zmysłowość”<sup>31</sup>. O nierozzerwalnych związkach gruźlicy i erotyki pisała Susan Sontag:

Zgodnie z mitologią gruźlicy, atak choroby jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia. [...]. Ludzie cierpiący na tuberkulozę bywają przedstawiani jako namiętni, ale, co bardziej typowe, pozbawieni witalności<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> E. SHOWALTER: *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*. Przeł. K. KUJAWSKA-COURTNEY, W. OSTROWSKI. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2009, s. 193.

<sup>32</sup> S. SONTAG: *Choroba jako metafora [Fragmenty]*. Przeł. J. ANDERS, s. 213, 215. <http://leopold.nazwa.pl/eb/filozofia/Susan%20Sontag%20-%20Choroba%20jako%20metafora.pdf>. [dostęp: 20.01.2015].

Jedynym celem egzystencji chorej jest oczekiwanie na listy od tajemniczego mężczyzny, które jednakże nigdy nie przychodzą. Powoduje to frustrację i pogłębia chorobę. W końcu Matylda sama postanawia napisać list, lecz okazuje się, że jest to niemożliwe. Prosi o pomoc córkę, która ma przynieść jej kałamarz i pióro. Weronika spełnia swój obowiązek, ale po wyjściu z sypialni: „raptem przypomniawszy sobie, że przecież w kałamarzu, który postawiła przy łóżku Matyldy, już dawno wysechł atrament, a zardzewiała stalówka w kościanej obsadce też musi być już nie do użytku” (Ch, s. 31).

Matylda nie zauważa, że zamiast liter na papierze zostawiła „mnóstwo głębokich szram, cięć i zadrapań” (Ch, s. 33). Przerażona Weronika postanawia nie mówić o tym matce: „Nie śmiała jednak pójść z tym na górę. I tak pustą kartę, porytą bliznami, włożyła w kopertę” (Ch, s. 33).

Choroba i otoczenie zmusiły Matyldę do życia w ciszy. Historia nie może zostać utrwalona przez nią na piśmie za pomocą liter. Jej język nie istnieje, jest niemożliwy do wymówienia<sup>33</sup>. Bohaterka kreśli na kartce znaki, które nie zostaną przez nikogo rozszyfrowane. Pismo zamienia się w bliznę. Pióro zamoczone w „suchym” atramencie nie przekazuje treści, ale rani papier. Kobieta nie może opowiedzieć swojego cierpienia, nie może go też zapisać. Suche ciało pozostaje nie-mie. Podobną scenę odnajduje Kłosińska w *Kaśce Kariatydzie* Zapolskiej. Tytułowa bohaterka zostaje zmuszona przez swego pracodawcę do tego, aby złożyła podpis pod inwentarzem kuchennych sprzętów (jest to warunek otrzymania na stałe pracy). Niepiśmienna dziewczyna jest przerażona, ale w końcu ulega namowom mężczyzny i postanawia postawić na kartce papieru krzyżyk – sygnaturę niepiśmiennych<sup>34</sup>. W powieści Zapolskiej zostało to opisane następująco: „Kaśka ujmując pióro i drżącą od wzruszenia ręką stawia koszlawą kreskę, zakończoną olbrzymim kleksem. Druga, poprzeczna, przecina papier, zostawiając na białej karcie czarną, nierówną bliznę”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Zob. G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. W: *Ciało i tekst...*, s. 71.

<sup>34</sup> K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 64–65.

<sup>35</sup> G. ZAPOLSKA: *Kaśka Kariatyda. Dzieła wybrane*. T. 1. Kraków 1957, s. 71. Cyt. za: K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 65.

Badaczka przedstawia następującą interpretację:

Pisanie aktywizuje ciało. Kartka, dotknięta piórem dziewczyny, transformuje się w ciało, staje się jego analogonem, lustrzanym odbiciem. Ciało odciska się na kartce: Kaśka przecina kartkę/ciało i rani ją/je, pozostawiając „bliznę”. Sygnaturą kobiety, znakiem jej tożsamości jest blizna, która na ciele/kartce nie jest rysunkiem, a raczej śladem po ranie zadanej w głębi<sup>36</sup>.

Matylda nie może zwerbalizować doświadczonej straty. Ponieważ list od ukochanego nie przychodzi, można sądzić, że ów adresat został utracony jako obiekt miłości. Kobieta staje się tym samym bohaterką melancholijną – pełni rolę kata i ofiary samej siebie<sup>37</sup>. Pragnie, aby przed śmiercią był przy niej ktoś żywy (ona sama jest już symbolicznie martwa). „Ach, jakikolwiek żywy człowiek o ciepłych rękach! Ktokolwiek oddychający głośno w ciemnościach – pies!” (Ch, s. 40). W końcu umiera, trzymając w ręku lalkę z prawdziwymi włosami – niepotrzebny prezent, który Weronika otrzymała od ojca. W obliczu śmierci pozostaje bezbronna, przypomina dziecko: „Twarz konającej kobiety kurczy się konwulsyjnie jak twarzyczka wystraszonego, bezradnego dziecka” (Ch, s. 40). Śmierć ma jednocześnie moc oczyszczającą. Pozwala uciec z zamkniętego pokoju, pokonać samotność i niemoc.

Na samotność skazana zostanie Weronika, od dziecka zmuszona do oglądania chorego i cierpiącego ciała. Kiedy po odejściu z rodzinnego domu rozpocznie pracę w szpitalu, odkryje, że cierpiące ciało jest rzeczą. W szpitalnych salach nie ma bowiem ludzi: „Są tylko ciała krzyczące czerwonymi wargami ran, zgrzytające kłami obnażonych kości, plwające cuchnącymi wnętrzościami!” (Ch, s. 68). Jolanta Brach-Czaina uważa, że: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka”<sup>38</sup>. Opis rozkładającego się, gnijącego ciała powróci najpełniej na początku opowiadania *Feliks Gdul*, w którym „biała siostrzyczka” obserwować będzie cierpiących:

Po smrodzie gnijącego za żywa mięsa, odparzonych pośladków, kału sączącego się z otwartych jelit wprost na bandaże, po fetorze sienników

<sup>36</sup> K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 67–68.

<sup>37</sup> P. DYBEL: *Urwane ścieżki...*, s. 149–155.

<sup>38</sup> J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 217. Zob. też M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 32–54.



nasiąkłych ropą i moczem, po tym całym mdlącym, ciepłym zaduchu przeludnionej sali<sup>39</sup>.

W języku francuskim na określenie mięsa i ciała używa się nawet tego samego słowa – *la chair* –

mięso jest ciałem, które ma szansę już tylko na anonimowość, pozostaje niezróżnicowane, nie pełniące żadnej konkretnej funkcji, nie jest zatem integralną częścią jakiegoś organizmu, a tylko samym tworzywem, czyli materią<sup>40</sup>.

Traumatyczne przeżycia z przeszłości sprawiły zapewne, że bohaterka stara się unikać bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem. Dotyk sprawia jej najczęściej ból. Jest przykry, obrzydliwy, nie daje zadowolenia.

Z leptofobii [niechęci do dotyku – P.K.] wynika ambiwalencja wszelkich odczuć dotykowych, przedstawianych dosłownie i metaforycznie. Najwyższy wstręt wywołuje dotyk, w którym intensywnie odczuć można obcą, wywołującą wstręt cielesność i – przeciwnie – również najwyższą rozkosz sprawia intensywny dotyk obcego – innej jednostki i obojczy w ogóle<sup>41</sup>.

Przywołany cytat – odnoszący się do utworów Witkacego – doskonale pasuje do *Chusty Weroniki*. Celem bohaterki jest zmycie z siebie każdego dotknięcia obcej ręki. Wstręt budzi stare ciało Teodozji:

Te stare, niczego nie wstydzące się ręce służącej parzyły ciało dziewczyny bardziej niż tryskający z kranu wrzątek.

I tak kąpiel miała czynić ciało lekkim i czystym, czyniła je oślizłym i lepkiem. A sen, który potem przychodził w nocy, nie miał w sobie nic orzeźwiającego. Był gęstą, czarną, letnią wodą, wlewającą się do ust, do oczu, do uszu, do nozdrzy. Więc Nika starała się kłaść jak najpóźniej.

(Ch, s. 92)

Wstrętne jest też ciało młodej pielęgniarzki – siostry Karoliny, wyraźnie spragnione homoerotycznej pieśzczoły:

Nika w lustrze była jakaś niewyraźna. Odbicie jej twarzy odwracało się od odbicia Karoliny.  
[...].

<sup>39</sup> E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Feliks Gdul*. W: Tejże: *Dzieła*. T. 3..., s. 65.

<sup>40</sup> M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 34.

<sup>41</sup> T. BOCHENSKI: *Witkacy – dotyk*. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-dotyk-184/> [dostęp: 20.01.2015].

I oto Nika wzdryga się i błednie z odrazy: to laszące się tutaj kobiece ciało, w ustępliwej miękkości swej nie mające własnego kształtu, a gotowe skwapliwie owijać się wokół cudzych ramion i bioder, to ciało jest jej obce i wstrętne!

(Ch, s. 94)

Nawet mężowi Weronika oddaje się z przymusu. „Zaraz potem umrę” (Ch, s. 106) – mówi w myślach, a następnie biernie przyjmuje „straszliwy uścisk” Michała. Ciało zawsze trzeba obmyć z pieśszcot, nawet jeżeli przez chwilę sprawiały one radość. „Ciało, obmyte z pieśszcot i dziwacznych snów, chłodnieje, jędrnieje i znowu staje się swoje, że już nie trzeba nań zwracać uwagi” (Ch, s. 108). O samowystarczalności kobiety i niszczycielskiej sile męskiego ciała wspomina Luce Irigaray:

Kobieta [...] dotyka się w sobie sama, nie potrzebując do tego jakiegokolwiek pośrednictwa i udaremniając tym samym jakąkolwiek możliwość odróżnienia aktywności od bierności. Kobieta „dotyka się” nieustannie, co więcej – nikt nie może jej tego zabronić, jej płęć bowiem składa się z dwóch całujących się bez przerwy warg. [...].

Ów autoerotyczny stan przerywa jednak gwałtowne wdarcie: brutalne rozwarcie owych warg przez gwałcającego penisa<sup>42</sup>.

Poczucie osaczenia potęguje Oleś, bliźniaczy brat Michała. To między innymi on sprawia, że Weronika postanawia opuścić męża i samotnie wychować ich nowo narodzonego synka. Mężczyźni stają się dla niej dwugłowym smokiem, nie potrafi ich odróżnić, a tym samym czuje, że nie jest w stanie dochować wierności ukochanemu. Bohaterka traci swoją świętość (początkowo powieść nosiła tytuł *Chusta św. Weroniki*), podobnie dzieje się z rannymi, którymi wcześniej się opiekowała. „Ciało ludzkie przestało być święte, stało się kawałem kłopotliwego, wstrętnego nawet mięsa”<sup>43</sup>. Kobieta ponosi klęskę – opuszcza męża, a jej synek umiera. Podobnie jak wszystkie bohaterki Szelburg-Zarembiny, ona również skazana jest na samotność, zostaje pokonana przez własne ciało, a moment porażki poprzedzony został makabrycznym opisem konającej ryby<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> L. IRIGARAY: *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010, s. 20.

<sup>43</sup> A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności...*, s. 27.

<sup>44</sup> Podobne znaczenie mają ryby w powieściach Zofii Nałkowskiej, na przykład *Romanse Teresy Hennert i Niecierpliwych*. Zob. H. KIRCHNER: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011, s. 290–291.

W milczeniu rozrywającym uszy ciska się ono [rybie ciało – przyp. P.K.] obłąkanymi skokami po twardej, suchej ziemi, po ostrym suchym powietrzu! Do gładkich, śliskich boków, nawykłych do łagodnej, mokrej pieszczoty, lgnie suchy kurz, patyki, żwir. Do niewysłowień delikatnych skrzeli, do miękkiego pyska wdzierają się przemocą raniący nagi dech i kraje wilgotne wnętrzości. Oszałały, cały w wysuszającym, palącym i duszącym ogniu, dźwiga się wreszcie szczupak i na moment staje na rozkraczonych płetwach, na jedwabistym, miękkim brzuchu. [...].

Nika zadrżała. Chwyta w obie ręce udręczoną powietrzem, splugawioną ziemią rybę. Czołga się z nią do brzegu, aby ją oddać czystej, mokrej wodzie.

(Ch, s. 127)

Powyższy fragment jest dowodem na to, że człowiek w powieściowym świecie Ewy Szelburg-Zarembiny utracił swą wyjątkowość. Cierpienie konającej ryby opisane zostało z podobną pieczołowitością, co udręki Adama, Iwy, Matyldy czy Weroniki. Bohaterowie utracili stabilność, są tylko częścią przyrody, a dodatkowo nie mogą jej okiełznać, podporządkować, przeciwnie – to ona ma moc obezwładniania. „Odarty z iluzji swej boskości, człowiek stał się zwyczajny, nie bardziej interesujący niż kamień”<sup>45</sup>. To właśnie ten brak spowodował, że w analizowanych utworach dominują uczucia negatywne – strach, niepewność, rozczarowanie, a wszystko, co może sprawiać przyjemność (u Szelburg-Zarembiny ogranicza się to prawie wyłącznie do kontaktów seksualnych), opisane zostało za pomocą paradoksu: dotyk jest rozkoszny, ale jednocześnie bolesny, pocałunek sprawia przyjemność, ale też parzy. W takim świecie nie można zaznać szczęścia.

Właśnie ta niemożność spełnienia i ambiwalencja wszelkich doznań sprawiły, że użyta kategoria chaosu dobrze opisuje kondycję powieściowych bohaterów. W ich życiu nie ma ładu i harmonii. Wszystko jest szalone, niepokojące<sup>46</sup>. Przeszkodą na drodze do spełnienia

<sup>45</sup> R. SHEPPARD: *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 107–108. Cyt. za: R. KOZIOŁEK: *Kompleks Darwina*. W: TEGOŻ: *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice 2011, s. 44.

<sup>46</sup> Podobnych kategorii użył Krzysztof Jaroń do opisu prozy Debory Vogel. Kategorii chaosu przypisuje on wszystko to, co „opisywane jest jako bezcelowe, bezsensowe, niestabilizowane, niezrozumiałe, niedorzeczne, nieobliczalne, niepojętne, nietożsame, niebędące na swoim miejscu, zaistniałe jako odstępstwo od reguły, szalone, dziwne, tandetne, pełne niepokoju i pasji”. K. JAROŃ: *Chaos i ład w prozie Debory Vogel*. W: *Dwudziestolecie*

jest przede wszystkim ich ciało – zbędny bagaż, który ciągle muszą ze sobą nosić. Z takim obciążeniem trudno sprawnie funkcjonować, trzeba zatem znaleźć jakąś drogę ucieczki, a ta bywa często równie niebezpieczna, jak dotychczasowe życie.

## Bibliografia

### Podmiotowa

- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Chusta Weroniki*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Dziewczyna z zimorodkiem*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 1. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Feliks Gdul*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 3. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Polne grusze*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Ta, której nie było*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 1. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Wędrówka Joanny*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 5. Lublin 1971.

### Przedmiotowa

- ALKSNIN A.: „Z życia swego stworzyć bajkę!”. *Marzenie senne, wyobrażenia i choroba w powieści Ewy Szelburg-Zarembiny „Ta, której nie było”*. <http://www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl/documents/5993225/cb21c636-cf35-4874-b35f-16d449dc08cd> [dostęp: 20.01.2015].
- BAKKE M.: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012.
- BOCHEŃSKI T.: *Witkacy dotyk*. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-dotyk-184/> [dostęp: 20.01.2015].
- BRACH-CZAINA J.: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NAŚIŁOWSKA. Warszawa 2009.
- Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*. Red. nauk. E. GRACZYK, M. GRABAN-POMIRSKA, K. CIERZAN i P. BICZKOWSKA. Kraków 2011.

---

*mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*. Red. nauk. E. GRACZYK, M. GRABAN-POMIRSKA, K. CIERZAN i P. BICZKOWSKA. Kraków 2011, s. 101.

- DYBEL P.: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000.
- FREUD S.: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. KEMPNERÓWNA i W. ZANIEWICKI. Warszawa 1984.
- FREUD S.: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. M. LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. T. 2, cz. 1. Kraków 1974.
- IRIGARAY L.: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010.
- KIRCHNER H.: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011.
- KOZIOŁEK R.: *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice 2011.
- KŁOSIŃSKA K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
- LÉVINAS E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. KOWALSKA. Warszawa 1998.
- MARCHEWKA A.: *Ślady nieobecności. W poszukiwaniu Ireny Szelburg*. Kraków 2014.
- SINGER J.L.: *Marzenia dzienne*. Przeł. R. ZAWADZKI. Warszawa 1980.
- SONTAG S.: *Choroba jako metafora [Fragmenty]*. Przeł. J. ANDERS. <http://leopoold.nazwa.pl/eb/filozofia/Susan%20Sontag%20-%20Choroba%20jako%20metafora.pdf> [dostęp: 20.01.2015].
- ŻAK S.: *Proza narracyjna Ewy Szelburg-Zarembiny*. Kielce 1990.

## Summary

This paper focuses on selected mid-war novels by Ewa Szelburg-Zarembina. Today known mainly from her children's literature, in her writings for adult readers she presents extremely interesting and highly complicated figures of insane women and beautiful but weak and sick men. The source of suffering for her protagonists is most frequently their own body, often referred to as a chunk of meat. Almost all of them dream of getting rid of it as if it were a dirty garment, and in so doing of freeing themselves from the "burden of bodily possession." The texts by the author of *Dziewczyna z zimorodkiem* are interpreted using the tools developed by feminist literary criticism (Irigaray and Kłosińska) and psychoanalysis (Freud and Lacan). Madness, after the body the second category mentioned in the title, allows the protagonists to break free from the world which humiliates them, while chaos encapsulates their life condition – the condition of people who have lost their uniqueness and become a defenceless part of nature.